



Comentario bibliográfico

Berenice Corti, *Músicas negras: cuerpos racializados y sensibilidades afroatlánticas en Buenos Aires* (Buenos Aires: Prometeo, 2023).

Matías Iglesias

Universidad Nacional de Quilmes

matiglesias99@gmail.com

Fecha de recepción: 30/09/2023

Fecha de aprobación: 30/10/2023

Hace ya varios años que la historia de la música ha dejado de revestir el carácter eminentemente internalista por el que se había visto históricamente confinada. El acercamiento de la música al campo de las ciencias sociales a mediados del siglo XX supuso la aparición de nuevos y aventurados interrogantes y las respuestas que a partir de entonces ofrecieron historiadores, antropólogos, etnógrafos, sociólogos y filólogos contribuyeron a su constitución como un objeto particular de indagación histórica. La historia de la música, vista hasta entonces como una suerte de subdisciplina de la historia del arte y a menudo reducida al análisis técnico de diferentes obras y géneros, comenzó de este modo a vincularse con cuestiones de orden socioeconómico y, desde luego, político, dando como resultado el surgimiento de nuevas perspectivas teóricas y metodológicas.

Se formuló, en este marco, una fuerte crítica a la musicología tradicional, responsable, según sus críticos, de desligar a la música de sus condiciones de producción, recepción y

circulación. Esta crítica constituye el supuesto del que parte Berenice Corti para escribir su libro *Músicas negras: cuerpos racializados y sensibilidades afroatlánticas en Buenos Aires*. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires, Corti se centra en este libro en la *performance* como productora de sentidos y significaciones sociales, con el objetivo de comprender mejor cómo la presencia de lo negro o lo “afro” continúa resonando en el presente histórico de la Argentina. Preocupación que se basa, a su vez, en el hecho de que, como señala la autora, las músicas negras se han visto históricamente asociadas con el cuerpo, constituyendo así una suerte de reflejo del carácter primitivo y exótico con el que el romanticismo revistió a los cuerpos afroatlánticos en el marco de la modernidad.

El libro se encuentra dividido en tres partes: la primera ofrece una serie de reflexiones teóricas acerca de la producción de sentido en la música; la segunda y la tercera, intentos por volcar esas reflexiones en un análisis de las dos experiencias musicales mejor conocidas por la autora: el jazz y las músicas afrobahianas.

El primer capítulo se ocupa de los modos en los que es posible pensar el sentido en la música. Partiendo del concepto de *músicopoiesis*, Corti se propone alejarse de la perspectiva de la musicología tradicional alemana, que enlazaba el sentido de la música a la intención de un genio creador que parecía estar muy a menudo apartado de la realidad. Esto se vincula, en su análisis, con la semiótica. Corti ve en la figura de Charles Sanders Peirce y en su concepción trilateral del signo (que se diferencia, por cierto, de la dual, propuesta por Saussure) la posibilidad de pensar en todos aquellos elementos que atraviesan a la música y que fueron históricamente ignorados por la tradición musicológica. La supuesta relación directa entre un objeto y su representación es, para ella, inconducente: es la mediación del interprete la que da lugar, después de todo, a la producción de sentido. La música constituiría, de esta forma, un fenómeno que contribuye a forjar significativamente a la sociedad a la vez que es forjada inversamente por ella. Resultaría infructuosa, por lo tanto, cualquier búsqueda de un significado intrínseco en la música: el sentido se hallaría, en cambio, en los constantes intercambios que tienen lugar dentro de los circuitos de producción, circulación y reconocimiento en los que ella se inserta. A partir de estas reflexiones

en torno a la sociosemiótica y la semiótica fenomenológica, Corti se propone avanzar hacia una teoría del sentido en la *performance*.

Apoyándose en los trabajos de Michel de Certeau y John Langshaw Austin, Corti ve en la *performance* una suerte de instancia superadora de aquella en la que la distinción entre el decir y el hacer constituía un supuesto fundamental e invariable. La teoría de los actos de habla y, sobre todo, su énfasis en la imposibilidad de escindir lo discursivo de lo performático, le permite mostrar cómo el sentido es construido no sólo a través de la experiencia visual o sonora sino también de la sinestésica. La *performance*, por lo tanto, constituye para ella un acto de enunciación: actúa y, al mismo tiempo, significa. La música, como todo discurso, no podría, en este sentido, disociarse del cuerpo.

En el segundo capítulo, Corti se dedica a relatar las experiencias personales que acompañaron su investigación. Su gestión al frente de un club de jazz entre 1996 y 2005 y la producción independiente de conciertos, sobre todo, fueron las que despertaron la conciencia de lo que ella denomina “la corporalidad bruta de la música” (p. 60). Pero estas experiencias no son meramente anecdóticas: le permiten a Corti avanzar en la discusión acerca de la construcción de sentido en la *performance*, preguntándose, en este caso, cómo es posible caracterizar a determinada música como “negra”, qué papel tienen las emociones en ese proceso de caracterización y cómo éste da lugar y es al mismo tiempo moldeado por procesos análogos de conformación de identidades.

La raza como categoría de análisis ha cobrado cierto predominio en los últimos años debido a los aportes que diferentes historiadores han hecho acerca de la historia de la esclavitud en el Río de la Plata y sus resonancias en el derrotero histórico posterior de la región. Representa, para todos ellos, una dimensión ineludible dentro del estudio de determinadas temáticas, como la consolidación del Estado nacional a finales del siglo XIX, el proceso de construcción de una identidad nacional o el imaginario histórico forjado a partir de entonces. A esta serie de tópicos Corti añade el de la música. Para ella, prosiguiendo con el análisis desarrollado en el capítulo anterior, la música no es (no puede ser) esencialmente “negra”: es nuestro aprendizaje dentro de un determinado contexto histórico lo que nos permite (o, quizá mejor, nos exige) caracterizarla como tal. La conclusión a la que arriba Corti luego de esta constatación es, sin embargo, lo más interesante: para

ella, “existen aspectos de la cultura que no encuentran su significante o, mejor, su forma de ser dichos” (pp. 77-78). La inevitable imbricación entre el carácter discursivo y el carácter performático de la música se toparía así con un nuevo obstáculo: la tensión entre el discurso racializado y la experiencia musical, dando como resultado la aparición de un plano de significación que no se corresponde con lo expresado en el de lo verbal o lo sonoro:

aquello de lo que no se habla encuentra otras maneras de circular, menos reconocidas por la palabra y la legitimidad social, pero igual o quizás más profundamente eficaces en la diseminación de modos de existencia no tributarios de la utopía moderna colonial (p. 356).

En el capítulo tres, con el que se inicia la segunda parte del libro, Corti realiza un pequeño estudio de caso sobre la figura del músico estadounidense Paul Wyer, que arribó a Buenos Aires en 1923 y llegó a formar parte de la escena musical porteña de los años treinta. Se trata, para la autora, de una figura clave en el marco de lo que el sociólogo inglés Paul Gilroy denominó el Atlántico negro: el conjunto de formas culturales transnacionales que se habrían originado en los años del tráfico esclavista¹. Wyer representaría un claro ejemplo del hecho de que, como señala Stuart Hall, el cuerpo era el único capital cultural con el que contaban los sujetos negros en el momento de atravesar las rutas imaginarias históricamente conformadas dentro de ese espacio². Corti traza un pequeño recorrido por la biografía de Wyer y se ocupa de mostrar, a través del análisis de algunas de sus presentaciones, por qué sus *performances* fueron significadas como “negras” por la escena musical porteña.

El capítulo cuatro es una lectura en clave cultural de la historia del jazz argentino desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días. Se trata, en líneas generales, de una reelaboración de trabajos previos que la autora ya había presentado en un libro anterior³. Corti inscribe al jazz argentino dentro de aquel conjunto de formas de transculturación señaladas en el capítulo anterior: no representa, para ella, una mera copia del jazz estadounidense sino una traducción o, en el me-

1 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993).

2 Stuart Hall, “¿Qué es ‘lo negro’ en la cultura popular negra?”, en *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América*, ed. Elisabeth Cunin (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008), 207-226.

3 Berenice Corti, *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015).

por de los casos, una apropiación por parte de músicos locales⁴. Movimientos de resignificación que se vinculan, en su análisis, con la tradición y su encarnadura en el sentido que el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty le otorgó al término.

En el capítulo cinco, con el que se cierra la segunda parte del libro, Corti examina algunas *performances* jazzísticas locales contemporáneas mediante una serie de entrevistas hechas entre 2011 y 2017 y analizadas a través de tres ejes: tradición, mezcla y experimentación. Estas entrevistas son adecuadas para explorar aspectos concernientes a la relación entre el cuerpo y la tradición, las formas en la que éstos trasgreden la dicotomía blanco-negro sobre la que se habría constituido la historia argentina desde finales del siglo XIX y las posibilidades e imposibilidades del mestizaje.

Con el capítulo seis comienza la tercera parte del libro. Corti analiza aquí los intercambios musicales entre Argentina y Brasil y la forma en la que la cultura popular negra fue transmitida a través de ellos. Enfatiza, dentro de ese proceso, la producción racializada de un otro primitivo o exótico. La elaboración de este otro particular habría tenido lugar tanto en el marco de la recepción de las músicas brasileñas en Argentina cuanto en el de aquel signado por el papel particular que habrían adoptado las músicas afrobrasileñas. En ellas confluían diversos elementos provenientes del carnaval de Salvador de Bahía a finales del siglo XIX, cuando, en el contexto de la modernidad brasileña, la abolición de la esclavitud propició la participación de personas negras. Asimismo, Corti examina en este capítulo la forma en la que fueron decodificadas las religiones de origen africano. Observa, en particular, que, si bien su legitimidad aumentó a partir del uso artístico que diversas prácticas performáticas hicieron de ellas, también fueron rápidamente asociadas con la ignorancia y el delirio. Corti traza de esta forma un complejo entramado cultural en el que la cultura de masas, el mundo del arte y el de la religión se entrelazan permanentemente y de formas disímiles.

El capítulo finaliza con una serie de reflexiones acerca de la relación entre la política y el cuerpo. La idea de autenticidad suele ser ampliamente discutida en el campo de la historia de la

4 En este punto, cabe notar que las referencias hechas por la autora al carácter nacional del jazz y su relación con los movimientos nacionalistas que surgieron en el marco de los procesos de descolonización se ven reducidas en el libro al espacio de una nota al pie.

música y está vinculada con una gran variedad de géneros musicales. Corti, por su parte, plantea, a partir del análisis del “cuerpo tocador danzante” propio de la tradición bahiana, que la disputa en torno a la autenticidad podría reorganizarse, de acuerdo con el análisis presentado, sobre la base de una supuesta oposición entre lo elitista o lo burgués, asociado al goce corporal y el divertimento, y lo popular, vinculado con la noción de un cuerpo político comprometido. Esto permitiría repensar, a su vez, los vínculos tradicionales entre, por un lado, la mente y el compromiso, y, por el otro, el cuerpo y la recreación; vínculos asociados, según la autora, a posiciones e identificaciones de clase. El estudio de los blocos afro o batucadas posibilita, además, un examen de la relación que entablaron con diferentes movimientos políticos, como el de los derechos civiles norteamericano o el de los mensajes independentistas jamaíquinos del rastafarismo y el reggae, dando lugar a una posible catalización del binomio música-ocio (p. 295).

El capítulo siete se basa en las experiencias de la autora como estudiante de un curso de ritmos de candomblé y danza afro de simbología de orixás. Nuevamente, estas experiencias no son meramente anecdóticas: a través de ellas es posible apreciar la forma paradójica en la que el “aprendizaje de una experiencia de otredad [...] habilitaría una experiencia otra en el propio cuerpo” (p. 306; las bastardillas son de la autora). Corti amplía en este capítulo el concepto de multidimensionalidad. Éste, según ella, no puede referir sólo a los múltiples niveles en los que suelen desplegarse las *performances* de origen africano y afroamericano: debe reconocerse también que, en el contexto local, éstas se encuentran limitadas por condiciones de producción y circulación que no las reconocen como propias y que las sitúan, en cambio, en el lugar de la otredad. De esta forma, Corti advierte los riesgos que se ocultan detrás de cualquier interpretación que parta de una concepción pretendidamente directa de la traslación y que ignore así la inmensa cantidad de mediaciones (epocales, religiosas, geográficas...) que intervienen siempre en toda práctica cultural. A esta advertencia sigue una propuesta de diferentes niveles de significación que permitan analizar prácticas culturales cuyo marco interpretativo se encuentre de alguna manera extraviado en la historia y sean percibidas, por lo tanto, como inadecuadas o ilegítimas dentro de determinados contextos socioculturales.

El capítulo ocho se ocupa de las *performances* del Colectivo de Danza Afro en las marchas del 24 de marzo, el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en Argentina. Se divide en

un análisis de su breve derrotero histórico (el ritual cuenta con dos décadas de existencia) y entrevistas realizadas por la autora en el año 2019. Corti emplea, asimismo, el concepto de liminalidad para caracterizar el lugar que el Colectivo Afro ocupa dentro de la marcha: una suerte de umbral entre el mundo secular de la política y el arte de los sectores blancos argentinos, por un lado, y el mundo de los ancestros de origen africano y su lugar en la memoria, por el otro.

En este último capítulo se retoman, además, las discusiones acerca de la producción de sentido en la música. La constatación hecha en el capítulo anterior en torno a los peligros de pensar las prácticas culturales como traslaciones directas sin intermediarios se traduce aquí en términos semióticos: Corti repone las críticas que Rita Segato realizó al paradigma jungiano y descarta no sólo la idea de “reflejo” sino también la de “proyección”, ya que, según ella, suponen un entendimiento inexacto de la significación. Propone, en su lugar, recuperar la idea de “refracción” del signo ideológico de Volóshinov para pensar el sentido en su caracterización dialéctica y observar de esa forma los cambios de dirección que sufren constantemente los procesos de significación (p. 347). Esto permitiría observar cómo los artistas locales desarrollan estrategias de hibridación musical y narrativa en el doble marco de recepción y producción que tiene lugar en la marcha del 24 de marzo. Formas disímiles de experimentar una música que se concibe como *otra* en el ámbito local.

En resumen, *Músicas negras: cuerpos racializados y sensibilidades afroatlánticas en Buenos Aires* de Berenice Corti constituye una estimable contribución al campo de la historia de la música y, sobre todo, a su progresivo desarrollo a través del despliegue de diferentes líneas de diálogo con otras áreas y temáticas dentro de la disciplina histórica: desde aquellas más explícitas, como la historia política y la experiencia de los sujetos africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata, hasta aquellas más implícitas pero no por ello menos interesantes, como la historia intelectual, la historia de las emociones o la historia del cuerpo. Que el objeto de estudio del libro parezca extrañarse por momentos entre análisis que buscan abarcar disciplinas, teorías y metodologías sumamente diversas resulta, por lo tanto, comprensible. Con todo, cabría preguntarse hasta qué punto no hubiese sido conveniente utilizar una estrategia expositiva diferente, que delineara una estructura de mayor sencillez y orden, y que ayudara a situar al libro de forma decisiva dentro de las fronteras de la historia de la música, ya que, si bien los intentos de Corti por entablar diálogos

con otras áreas del conocimiento resultan sumamente sugestivos e incluso necesarios, el libro parece oscilar permanentemente entre distintos campos del saber, sin lograr anclarse finalmente en ninguno de ellos. El resultado final, en cualquier caso, es un libro de interés no sólo para aquellos interesados en la historia de la música sino para quienes estén decididos a debatir con ella desde otras áreas, contribuyendo, de esa forma, a otorgarle a la música un lugar de relevancia dentro del amplio abanico de preocupaciones que atañen a quienes se sienten irremediabilmente atraídos por el estudio del pasado.